

„Er spielt nicht Bach, sondern Reger in Bachschen Noten“.

Einiges über Max Regers Bach-Spiel

Christopher Anderson

1910 hielt der Berliner Organist Walter Fischer im Rahmen des Dortmunder Reger-Festes einen Vortrag mit dem Titel „Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers“ – es war dies eine der ersten in sich geschlossenen Darlegungen von aufführungspraktischen Fragen in den Orgelwerken des noch jungen Komponisten. Noch heute verdienen Fischers wertvolle Vorschläge zur Interpretation unsere Aufmerksamkeit. Geschichtlich betrachtet wird aus dieser Rede klar, dass Regers Behandlung des Instruments schon zu Lebzeiten des Komponisten nicht nur vom Publikum, sondern auch von den Aufführenden missverstanden wurde. In seiner Argumentation ging es Fischer darum, dieses Missverständnis zu beseitigen, Regers Orgelschaffen zu erklären und in einem gewissen Sinne in den Augen der Organisten zu rechtfertigen. Er verfolgt diese Rechtfertigung unter anderem dadurch, dass er zwischen der Kunst Regers und der Kunst Johann Sebastian Bachs eine enge Verbindung herstellt: Der Name Bach kommt in der Rede fast so häufig vor wie der Regers. Aus der Sicht Fischers teilt Reger unübersehbare Gemeinsamkeiten in biographischer wie in musikalischer Hinsicht mit seinem großen Vorgänger. So tief sei die Verwandtschaft, dass z. B. Regers Vorschriften zur Registrierung als „ein Fingerzeig für die Ausführung gleichartiger Orgelwerke von Bach“ gelten dürfen. Mit nahezu religiösem Eifer wird dies auf den Punkt gebracht:

Wer nun – und wer wollte das nicht – die innerlich nahe Verwandtschaft Bachscher und Regerscher Orgelkunst anerkennt, der wird aus Regers Registriervorschriften sich die fehlenden Registerbezeichnungen in Bachs Werken getrost ersetzen können. Ja noch mehr: Regersche Vortragsbezeichnungen wie „sempre crescendo et stringendo“, oder „sempre poco a poco ritardando et diminuendo“ kann der, der Reger und Bach wirklich versteht, mit Glück auf Bachs Werke übertragen. So finden wir, daß alle bisherigen Ratschläge über die Ausführung Bachscher Orgelwerke überboten werden durch das, was Reger in seinen

eigenen Werken für die Frage nach der wahren sinngemäßen Ausführung Bachscher Orgelwerke uns mittelbar offenbart hat.¹

Diese bemerkenswerte Verflechtung des Reger'schen und Bach'schen Geistes erinnert uns daran, dass die viel diskutierte Seelenverwandtschaft des jüngeren Komponisten mit dem älteren nicht bloß auf ideologischer oder kompositionstechnischer Ebene fußt. Sie hat vielmehr nach Fischers Meinung auch klare Konsequenzen für den Vortrag der Werke Bachs – und das nicht nur in puncto Registrierung, sondern auch in Bezug auf tempo rubato, Dynamik, Phrasierung, ja man darf wohl aus seinen Worten herauslesen: auf eine stilgerechte Reproduktionskunst insgesamt.

Wie allgemein bekannt, lassen sich die Wurzeln von Regers Bach-Bild bei Reger selbst finden. Ebenfalls ist klar, dass die Selbstsicht Regers als ein ‚moderner Bach‘ zu einer gewissen Rechtmäßigkeit seiner Position als ernsthaft strebender Künstler wesentlich beigetragen hat. Auch andere Komponisten des „langen“ 19. Jahrhunderts suchten Legitimierung durch ideologische Aneignung einer älteren Musikästhetik (Schönberg/Brahms) oder eines philosophischen Denksystems (Wagner/Schopenhauer). Die vielschichtige Frage nach Regers Bach-Bild – und danach, wie er Bach verstand – wird aber kompliziert dadurch, dass Reger im Gegensatz zu Schönberg und Wagner seinem Denken nicht durch theoretische Aufsätze Ausdruck gab, sondern vielmehr durch seine Interpretationskunst, also durch das Musizieren selbst. Natürlich können wir Regers Bach-Bild anhand einer Reihe von Aussagen zu Bach aus den veröffentlichten Schriften und der riesigen Korrespondenz Regers rekonstruieren, wie es z. B. Johannes Lorenzen mit seiner Monographie *Max Reger als Bearbeiter Bachs* tat², oder Regers Bach-Bild aus den vielen Kritiken von Regers Spiel zusammensetzen – das Verdienst von Hermann Wilske mit seiner gründlichen Studie zur zeitgenössischen Rezeption Regers³. Es sollte aber ebenso wichtig sein, neben

¹ Walter Fischer, *Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers*. Vortrag für die Generalversammlung Westfälischer Organisten zu Dortmund im Mai 1910, Köln 1910, S. 12. Das Dortmunder Reger-Fest fand zwischen dem 7. und 9. Mai statt.

² Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982.

³ Hermann Wilske, *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995.

diesen methodischen Ansätzen auch den Weg zu verfolgen, Regers Bach da zu finden, wo der jüngere Meister dem älteren tatsächlich am meisten begegnete – in den Partituren, in den Noten.

Schon 1910 wies Fischer in seinem Dortmunder Vortrag darauf hin, dass Fragen „Wie spielte Reger Bach?“ und „Wie spielt man Reger?“ tatsächlich aufeinander zu beziehen sind. In der heutigen Zeit behauptet Wilske Ähnliches mit seiner Beobachtung, dass „Regers Bachspiel [...] zur permanenten Allegorie auf das eigene Werk“ wird⁴:

An Bach demonstriert Reger bis an die Grenze der Usurpation die Interpretationsmuster, die in gesteigerter Form zur adäquaten Rezeption eigener Musik erforderlich wären. Regers Bachinterpretationen sind die demonstrativste Form der Eigenpropaganda.⁵

In diesem Sinne dürfen wir auch die denkwürdige Bemerkung des Leipziger Kritikers Walter Niemann verstehen: „Er spielt nicht Bach, sondern Reger in Bachschen Noten“.⁶ Wenn wir Niemann und seine Zeitgenossen ernst nehmen wollen, darf Regers Bach-Spiel nicht einfach als eine Kuriosität der Musikgeschichte aufgefasst und beiseite geschoben werden; vielmehr lassen sich gerade da zentrale Anhaltspunkte zu Regers kreativem Denken überhaupt entdecken, die eine neue Annäherung an eine stilgetreue Aufführungspraxis seiner Werke ermöglichen.

Im Max-Reger-Archiv in Meiningen wird eine noch nicht gründlich ausgewertete Quellensammlung aufbewahrt, die sich auf diesen Fragenkomplex bezieht. Sie enthält eine erhebliche Anzahl an Orchester- und Klavierpartituren aus Regers Nachlass, die in den meisten Fällen dem Hofkapellmeister Reger 1911 bis 1914 in den Proben und Aufführungen der Meininger Hofkapelle als Arbeitsgrundlage dienten; diese weisen eine wahrhaft ‚Reger’sche Fülle‘ von autographen Eintragungen (Bleistift, rote Tinte) auf.

Wenn wir die Intensität der lebenslangen Begegnung Regers mit Bach bedenken, sollte es uns nicht überraschen, dass die Bach-Partituren der die Werke von insgesamt 18 Komponisten enthaltenden Mei-

⁴ Ebd., S. 65.

⁵ Ebd., S. 64.

⁶ *Leipziger Neueste Nachrichten*, 22. Mai 1911, wiedergegeben in: Ebd., S. 66.

ninger Sammlung das umfangreichste Repertoire außer Regers eigenen Werken ausmachen. In den meisten Fällen bieten diese Quellen entweder gedruckte Bearbeitungen Regers dar (z. B. das Choralvorspiel „O Mensch beweine deine Sünde groß“ BWV 622 für Streichorchester bearbeitet, auch die *Suiten* BWV 1067 und 1068, alle 1915 erschienen) oder eigenständige Ausgaben Bach'scher Werke, die dann später in einer revidierten Fassung von Reger wieder herausgegeben wurden (die *Goldberg-Variationen* BWV 988 1883 von Josef Rheinberger für zwei Klaviere bearbeitet, 1915 von Reger umgearbeitet; die *Inventionen* und *Sinfonien* in Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe 1887; das *Brandenburgische Konzert* BWV 1050; die *Doppelkonzerte* BWV 1060 und 1061; und noch einmal die *Suiten* BWV 1067 und 1068). In nur zwei Fällen – die *Tripelkonzerte* BWV 1063 und 1064 – geht es um Partituren mit umfassenden eigenhändigen Vortragszeichen, die aber nie in einer gedruckten Ausgabe Regers erschienen. (Übrigens müsste das *Tripelkonzert* C-Dur die 1922 von Lindner erwähnte „Bearbeitung“ sein, die sich in Regers Nachlass befinden soll.⁷) Insgesamt stellt dieser Quellenbestand Regers Bach-Auffassung in ein neues Licht und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Interpretationseigenheiten Regers und damit auf sein musikalisches Denken überhaupt.

Ein einzigartiges Dokument bilden unter den Bach-Partituren die *Inventionen* und *Sinfonien* in der Riemann-Ausgabe, deren Eintragungen höchstwahrscheinlich aus der Studienzeit bei Riemann (1890–1895) stammen (siehe Abbildung 1). Wahrscheinlich war Reger nicht der ursprüngliche Besitzer des Bandes: Einige ausradierte, von einer zweiten Hand eingetragene Bleistiftvermerke sind noch sichtbar. Regers eigene harmonische Analysen und Phrasierungen sind offenbar ein Versuch, sich in das von ihm damals noch geschätzte Riemann'sche „Phrasierungsbureau“ einzuleben.⁸ Zwei Details dieses Exemplars deuten auf-

⁷ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1921, S. 312.

⁸ In Regers Brief an Lindner vom 11. April 1890 – also zu Beginn seiner Studienzeit mit Riemann – werden der Lehrer und sein Schülerkreis, der sich offenbar mit Riemanns eigenwilliger Theorie der Phrasierung intensiv befasste, als „Phrasierungsbureau“ bezeichnet (vgl. ebd., S. 64 f.).

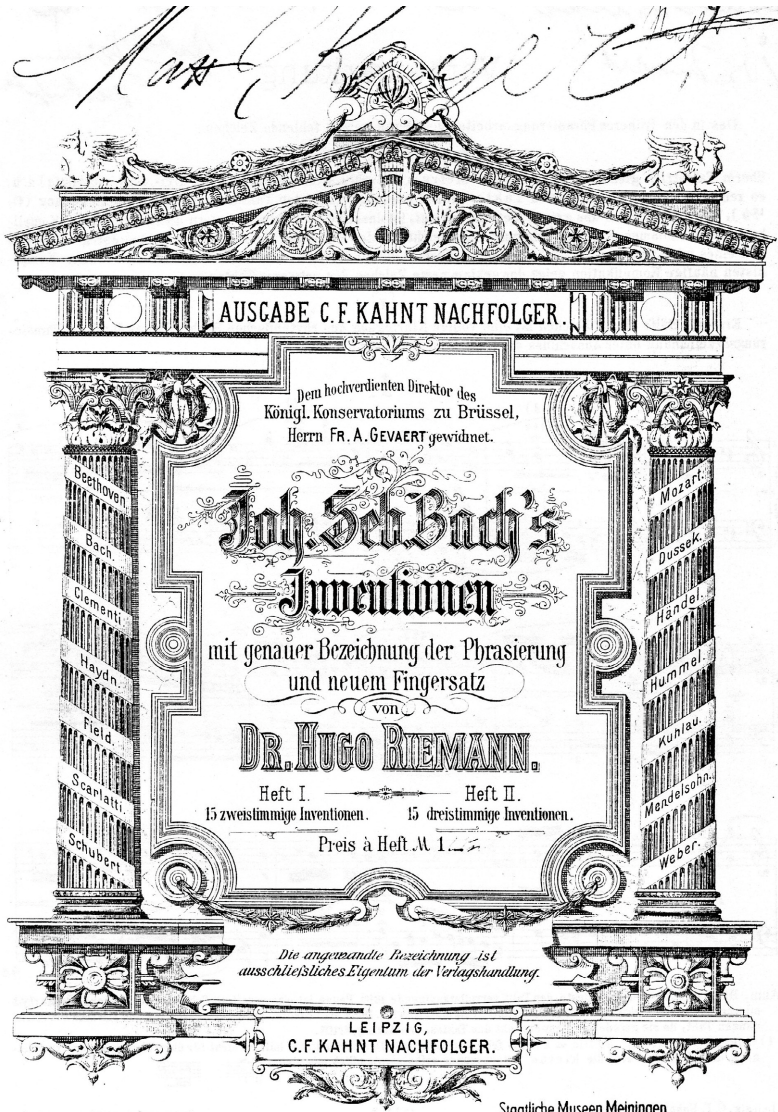


Abbildung 1: Johann Sebastian Bach, *Inventionen mit genauer Bezeichnung der Phrasierung und neuem Fingersatz* von Dr. Hugo Riemann, 2 Bde. (Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger), Titelseite. Exemplar Regers (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4589/VN1075).

Per vollst. in Max Reger's
mit dem Mordent *Vorbemerkung.* *Kurt Schick*
Kurt Schick

Das in den früheren Phrasierungsarbeiten des Herausgebers fehlende Zeichen:
 V, resp. \textcircled{V} oder \textcircled{V} etc.

überm Taktstrich giebt über das grosse Metrum Anschluss (ob zweitaktig, oder drei-, resp. viertaktig) d. h. es zeigt die Lage der schweren Takte an. Bei zusammengesetzten Taktarten langsamerer Bewegung (C, $\frac{12}{8}$), wo der Taktstrich das grosse Metrum anzeigt, ist dasselbe überflüssig, sofern nicht rhythmische Komplikationen vorkommen, wie Überspringung eines leichten, oder Negierung eines schweren Taktes durch Wiedereinsatz eines mit dem leichten Takt beginnenden Themas auf die Zeit des schweren. Die letztere, bei allen Komponisten häufige Komplikation zeigt das geklammerte Zeichen des schweren Taktes an:

[V]

Erst mit Hülfe dieser Zeichen ist eine völlige Klarlegung des rhythmischen Sachverhaltes durch die Phrasierungsbezeichnung unter Ausschluss des Missverstehens möglich.

Anm. Die von Bach vorausgeschickte, den Takt vervollständigende 16^{te} Pause ist eine veraltete Schreibweise und kann nur die rhythmische Auffassung verwirren, falls sie gezählt (empfunden) wird. Denn sie bedeutet nicht geringeres, als den Zuwachs von einem ganzen Takt, da sie gerade den Schwerpunkt des Taktes, den Anfang, trifft.

1) Original ~ statt ~ . 2) Die ~ im Bass fehlen im Original. Der Herausgeber hält es nicht für überflüssig, daran zu erinnern, dass beim Mordent die kleine Untersekunde selbstverständlich ist, also ~ ~

Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. 2874 A. Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig.

Notenbeispiel 1: Johann Sebastian Bach, *Invention* C-Dur BWV 772 in Riemanns Ausgabe. Exemplar Regers, S. 1 (Max-Reger-Archiv, Meiningen Museen, ebd.). Abdruck der Faksimiles dieses Beitrags mit freundlicher Genehmigung der Sammlung Musikgeschichte der Meiningen Museen/Max-Reger-Archiv.

fallend auf die 1903 mit Straube bearbeitete *Schule des Triospiels* hin, die 15 *Inventionen* mit neu hinzukomponierter Mittelstimme für Orgeltrio enthält.

Zunächst erblickt man in der C-Dur-*Invention* BWV 772 (s. Notenbeispiel 1) ganz oben Regers Anmerkung zum Vortrag der Bach'schen Verzierungen – „Pralltriller nach der Tonart! / Mordent stets kleine Untersekunde“ –, ein mit Riemann übereinstimmender Ratschlag, der als Fußnote in der Reger/Straube-Ausgabe wieder auftaucht.

Zweitens lassen Regers Eintragungen in den *Sinfonien* C-Dur und c-Moll BWV 787 und 788 die ersten Versuche erkennen, diese Stücke für eine zweimanualige Orgel mit Pedal zu bearbeiten. In der c-Moll-*Sinfonia* z. B. wird das Dreiklangs-Kopfmotiv dem ersten, die folgenden, kontrapunktierenden Töne aber werden dem zweiten Manual zugewiesen (s. Notenbeispiel 2). Ein Pedalansatz erscheint erst am Schluss des Stückes. Hier wollte Reger wohl mit einer architektonisch motivierten Nuancierung eines kontrapunktischen Gewebes experimentieren, die – so die Zeitzeugen – für seine spätere Interpretationskunst normativ wurde. Wie bekannt korrespondierte Reger schon 1894 mit Augener über eine mögliche Pedaletüdensammlung und die Komposition „je eines Heftchens 2 stimmige u. eines Heftchens dreistimmige Kanons u. zwar als direkte Vorschule zu J. S. Bachs *Inventionen*“⁹. Wann sich der Komponist die Endgestalt der *Trioschule* hat einfallen lassen – im Grunde eine Erweiterung von Bachs *Inventionen* in dreistimmigem Kontrapunkt –, muss offen bleiben. Allerdings lässt sich zwischen dem ersten gegenüber Augener geäußerten Vorschlag Regers, der skizzierten Bearbeitung von den zwei *Sinfonien* in der Riemann-Ausgabe und der später mit Straube herausgegebenen *Trioschule* keine unmittelbare Verbindung nachweisen. Regers Exemplar von den *Sinfonien* zeugt jedoch von einem frühen Experimentieren mit Orgelübertragungen dieser Werke.

Mit Ausnahme der 1915 erschienenen Bach-Ausgaben wurden die sonstigen Orchesterpartituren spätestens in der Meininger Zeit für Regers Proben und Aufführungen herangezogen. Schon lange vorher hatte Reger als Bach-Spieler großes Ansehen erworben, nämlich durch

⁹ Brief vom 26. November 1894, in: *Der junge Reger*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 218 f.

4 2.

The musical score is presented in six systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f, dim., poco ritard., poco f, tr., [V]a tempo), articulation (accents, slurs), and fingerings. The tempo is marked 'Allegro'.

Anm. Im Original stehen die Taktstriche in der bekannten Weise um $\frac{2}{3}$ verschoben. 1) Ellidierung des schweren Halbtaktes durch Einsatz des mit dem leichten Halbtakt beginnenden Themas auf die Zeit des schweren.

Notenbeispiel 2: Johann Sebastian Bach, *Sinfonia* c-Moll BWV 788 in Riemanns Ausgabe. Exemplar Regers, S. 1 (Max-Reger-Archiv, Meiningen Museen, ebd.).

die Aufführung einiger Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Clavier*, auch von einzelnen Orgelchorälen, insbesondere aber durch die Aufführung des 5. *Brandenburgischen Konzerts* und der Cembalokonzerte. Durch enge Zusammenarbeit mit dem kleinen (ungefähr 50 Mitglieder zählenden) Meininger Ensemble war er in der Lage, seine musikalische Auffassung in die Praxis umzusetzen. Diese war gekennzeichnet durch feinste Ausnutzung der Farbe, Dynamik und Phrasierung im Dienste einer ausgeklügelten Transparenz der musikalischen Struktur, kurz gesagt: durch eine plastische Auffassung, die der Reger'schen Interpretationskunst vor und während der Meininger Zeit von den Zeitzeugen immer wieder als Hauptmerkmal attestiert wurde. Nach den Kritiken begegneten Regers Zuhörer in seinem Bach-Spiel einer kaum zu überbietenden Stiltreue, zugleich befreit von akademischer Trockenheit einerseits und egoistischem Virtuositentum andererseits. Darin spürte man eine fast metaphysische Autorität, die überzeugend durch die Meerenge zwischen Objektivität und Subjektivität zu navigieren imstande war. Bezeichnend ist ein Kommentar wie der von Adolf Bartsch, der im Oktober 1912 eine Aufführung des *Doppelkonzerts c-Moll BWV 1060* durch Reger und Willi Jinkertz in Lüdenscheid erlebte: „Man [konnte] sich wohl denken“, schrieb der beeindruckte Bartsch, „daß der große Thomaskantor so und nicht anders am Klavier gesessen, so und nicht anders seine Werke den Zuhörern vermittelte.“¹⁰ Im gleichen Sinn beklagte sich ein Kritiker 1907 über die Ausführung des Orgelcontinuo in der *Matthäuspassion* unter Leitung von Arthur Nikisch in der Leipziger Thomaskirche: „NB. für die Ausarbeitung und Veröffentlichung solchergestalt kunstreich und stilgerecht gesetzter Orgelstimmen wäre Max Reger der rechte Mann.“¹¹ – „Kunstreich“ und

¹⁰ *Lüdenscheider Generalanzeiger*, 10. Oktober 1912, wiedergegeben in: Ottmar und Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 3, Bonn 1981, S. 322 f. Siehe auch die interessanten Erinnerungen von Willi Jinkertz, *Mit Reger an zwei Flügeln*, Düsseldorf 1951. Die hier besprochene Aufführung fand am 9. Oktober statt, und zwar als ein Bach-Brahms-Reger-Abend, in dessen Rahmen auch Brahms' *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* op. 56 b, Regers *Variationen über ein Thema von Beethoven* op. 86 und einige von Erika Hehemann gesungene Reger-Lieder zum Vortrag kamen.

¹¹ C. K., *Musikalisches Wochenblatt*, 11. April 1907, S. 347.

Konzert für Klavier, Flöte und Violine 1

Bachs Werke. Allegro. in D dur. Für Orchester Nr. 18.

Flauto traverso.

Violino principale.

Violino di ripieno.

Viola di ripieno.

Violoncello.

Violone.

Cembalo concertato.

Notenbeispiel 3: Johann Sebastian Bach, *Konzert D-Dur BWV 1050*, Partitur Regers, 1. Satz, T. 1–4 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4587/VNBr1073).

zugleich „stilgerecht“, mit anderen Worten: feinsinnig und authentisch, so betrachtet galt Reger als ‚Bach der Moderne‘.

Die Bach-Partituren der Meininger Sammlung ergänzen die vielen Zeugnisse, die über Regers Bach-Spiel berichten. Zudem stimmen die aus diesen beiden Quellenkreisen zu entnehmenden Charakteristika seiner Bach-Interpretationen im Großen und Ganzen mit den 1910 von Walter Fischer vorgeschlagenen Richtlinien eines vernünftigen Reger-Spiels überein. Hier kann ich mich selbstverständlich nicht auf eine umfassende Auswertung von Regers Eintragungen einlassen; stattdessen sollen vielmehr vier wesentliche Aspekte der Reger’schen Bach-Praxis kurz angesprochen werden: Continuo, Tempo, Orchesterbesetzung und Phrasierung/Artikulation.

1. Continuo

Die Meininger Beispiele deuten eher auf eine maßvolle Haltung gegenüber dem Generalbassspiel hin. Das zweite Exemplar des 5. *Brandenburgischen Konzerts* („Klavierpartitur“ genannt) enthält z. B. eine sehr sauber ausgearbeitete Continuo-Stimme in schwarzer Tinte, die dann in die 1915 erschienene Ausgabe dieses Werks übernommen wurde (s. Noten-



Notenbeispiel 4: Johann Sebastian Bach, *Doppelkonzert c-Moll* BWV 1060, Partitur Regers, 1. Satz, T. 107–10 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4590/VN1076).

beispiel 3). Akkorde werden auf drei oder vier Stimmen beschränkt, Oktavverdopplungen und größere Sprünge im Allgemeinen vermieden. Nur selten kommen harmonische Abweichungen vor, wie etwa mit dem H-Dur-Akkord am Schluss des 2. Satzes (h-Moll). Regers Umsetzung wurde als entschieden konservativ empfunden: Der Berliner Kritiker Franz von Hennig behauptete 1913 nach einer Berliner Aufführung dieses Werks, Reger sei wegen seines „dünnen“ Anschlags überhaupt kein Pianist.¹² Wilhelm Klatte, der demselben Abend beiwohnte, meinte mit Hennig, dass Regers Anschlag übertrieben weich gewesen sei, ja, er

¹² „Er ist kein Pianist, sein Anschlag war merkwürdig dünn und entbehrte jeder Tragfähigkeit.“ *Vossische Zeitung*, 5. Dezember 1913, wiedergegeben in: Schreiber, wie Anm. 10, S. 356–57. Reger spielte an jenem Abend mit der Königlichen Kapelle unter Leitung von Richard Strauss im Berliner Opernhaus.

meinte sogar, „[...] sein weicher Anschlag war des weiteren vortrefflich geeignet, den Klavierklang, soweit das möglich ist, sozusagen cembaloartig zu modifizieren.“¹³

Um die Metrik zu verstärken oder in Schlussbildungen den Satz zu verdichten, arbeitete Reger manchmal mit hinzugefügten Tönen bzw. Stimmen, wie etwa am Schluss des 1. Satzes des *Doppelkonzerts* c-Moll BWV 1060, wo auch eine Bezifferung zum klanglichen Ausfüllen im (von Reger fast immer gespielten) 2. Klavier herangezogen wird (s. Notenbeispiel 4).

In den meisten Fällen scheint Reger in seinen Konzerten den Continuo-Part aus der Partitur improvisiert zu haben. 1906 schrieb er an seinen Klavierpartner Philipp Wolfrum, der mit ihm eben dieses Doppelkonzert in Heidelberg musizieren sollte:

Anbei sende ich Dir die 2 Bachpartituren [BWV 1060, 1061]; beim Bearbeiten derselben hab' ich zu meinem Schrecken gemerkt, daß ich leider nur „Improvisations“-Musiker als „Ausführender“ [bin]! Bitte, habe also die Freundlichkeit, a l l d a s, was Dir an meinen Vortragszeichen n i c h t paßt, e i n f a c h z u ä n d e r n! Betreff des C o n t i n u o findest Du im 1. Satze des Cmollconcertes in Deiner Partie (im 1. Klavier) e i n i g e A n d e u t u n g e n! Vielleicht acceptierst Du dieselben! Wegen des C o n t i n u o in den beiden langsamen Sätzen, so bitte ich Dich, mich das i m p r o v i s i e r e n zu lassen; ich mache das z. B. beim 5. Brandenburgischen Concert immer so! Es ist also nicht nötig, daß Du Dich d a m i t a b p l a g s t! [...] Wie schon oben bemerkt: ich bin zu meinem eigenen Schrecken nur I m p r o v i s a t o r. [...] Ich spiele aus der Partitur!¹⁴

Der „Improvisationsmusiker“ Reger will vom „Ausführenden“ Abstand halten (natürlich ist die Gegenüberstellung ironisch gemeint) und vermeidet energisch eine doktrinäre Auffassung. Seine Eintragungen sollen

¹³ *Berliner Lokal-Anzeiger*, 5. Dezember 1913, wiedergegeben in Schreiber, wie Anm. 10, S. 356. Bezeichnenderweise schreibt Klatte weiter, das Regers Continuo-spiel übertrieben zurückhaltend gewesen sei und dass er damit „die gesunde Festigkeit der Bachschen Linienführung manchmal gefährdete“.

¹⁴ Brief vom 5. Oktober 1906, in: *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit, Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 137. Das Konzert fand am 3. Dezember 1906 in Heidelberg statt. Auf dem Programm standen neben BWV 1060 und 1061 auch Regers op. 93, 95, und 96.

als „Andeutungen“ interpretiert und dürfen deshalb „einfach“ geändert werden. Zeit seines Lebens schätzte Reger die Improvisation als Fundament eines lebendigen Bach-Spiels, wie er in einem Brief an den Meininger Herzog Georg II. andeutete, dessen Neffe, der Baron von Saalfeld, ein Musikstudium bei Reger aufnehmen sollte. Der junge Mann müsse *Das Wohltemperierte Klavier I* studieren,

aber nicht als E t u d e, sondern als „höchste Belohnung“, damit der junge Herr Baron nie u. nimmer in jene entsetzliche Bachspielerei verfällt, die die gehirn- u. empfindungsschwachen u. geistig feigen Menschen als die „richtig akademische Bachspielart“ sich nur allzuoft angewöhnt haben.¹⁵

Und ein Postscriptum:

Beinahe hätte ich vergessen, dem jungen Herrn Baron von Saalfeld noch Folgendes auf das Allerdringendste zu empfehlen: Anleitung zum Generalbaßspielen von Riemann (Max Hesses Verlag) [*Anleitung zum Generalbaßspielen: Harmonie-Übungen am Klavier*, 1889] [...] Da soll der junge Herr Baron die Choräle nach den bezifferten Bässen fleißigst spielen, nicht schriftlich ausarbeiten, sondern nach der angegebenen Bezifferung s p i e l e n! Dieses Generalbaßspielen, das heutzutage nur sehr w e n i g e Musiker k ö n n e n, weil man zu oberflächlich ist, ist ein glänzendes Mittel zur Förderung der „Schlagfertigkeit im D e n k e n betr. H a r m o n i e!“¹⁶

Durch eine gewissermaßen kontrollierte Subjektivität befreit sich der improvisierende Musiker von der „Oberflächlichkeit“ des akademischen Interpretationsmusters, lernt dabei, sich nicht nur in Bachs Kunst, sondern auch und vor allem sich in das harmonische Denken überhaupt einzufühlen.

2. Tempo

Normalerweise schrieb Reger keine Metronom-Angaben in die Partituren anderer Komponisten. Eine Ausnahme bildet unter den Meininger Quellen das zweite, unvollständige Exemplar des *Doppelkonzerts c-Moll*

¹⁵ Brief vom 20. Juli 1913, in: *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich H. Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 290.

¹⁶ Brief vom 23. Juli 1913, in: Ebd., S. 296.

BWV 1060. Auf der Titelseite liest man den Namen „Wolfrum“, zudem stehen dort der Stempel des Leipziger Gewandhauses und Reger's Name (ausradiert, aber noch sichtbar); ferner enthält die Partitur Eintragungen von der Hand Reger's und Philipp Wolfrum's. In diesem Fall ist ebenfalls möglich, dass die Eintragungen auf zwei belegbare Aufführungen zurückzuführen sind, und zwar die Bach-Konzerte am 6. und 7. November 1907 im Gewandhaus unter Leitung von Arthur Nikisch, in deren Rahmen Reger und Wolfrum auch das *Doppelkonzert* c-Moll zum Klingen brachten. Durch seine Partnerschaft mit Wolfrum verbündete sich Reger bekanntlich mit einer Person, die sich zugleich in den nicht ganz regerfreundlichen Kreisen der Akademiker und der Neudeutschen Schule bewegte. Dies ist eine von den Kritikern erkannte Tatsache, die in den häufig anzutreffenden Beschreibungen des Künstlerduos als zwei gegensätzliche Temperamente Ausdruck fand. In einem Brief vom 22. August 1907¹⁷ – ungefähr zweieinhalb Monate vor dem Auftritt in Leipzig – bat Reger Wolfrum, die Partitur des *Konzerts* c-Moll zu bearbeiten, „damit Du sie recht bald – (so Mitte Oktober) an Nikisch senden kannst, damit der weiß, wie wir Bach spielen!“ Vielleicht bestand dieses „Bearbeiten“ seitens Wolfrum teilweise darin, für Nikisch die Metronomangaben zu den drei Sätzen schriftlich zu fixieren, wie sie in der Partitur tatsächlich erhalten sind: im 1. Satz Viertel = 96; im 2. Satz (Adagio) Achtel = 104; im 3. Satz Viertel = 92. Das angegebene Zeitmaß des langsamen Es-Dur-Satzes ist deutlich schneller als das heute gewöhnliche: Bei Wolfrum und Reger hörte man hier kein langatmiges ‚romantisches‘ Adagio. Das stimmt übrigens sehr gut mit Wolfrum's Abneigung gegen sentimentale oder unnötig langsame Tempi bei Bach überein.¹⁸ Man könnte sich gut vorstellen, dass Nikisch ein breiteres Zeitmaß in diesem 2. Satz verlangt hätte, also nicht das Zeitmaß, „wie wir Bach spielen.“

¹⁷ Max Reger. *Briefe zwischen der Arbeit*, Neue Folge, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 144 ff.

¹⁸ Hans-Jörg Niden, *Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum*, München 1976, S. 158 f. In seiner Bearbeitung der *Trauer-Ode* BWV 198 z. B. fordert Wolfrum ein Tempo von Achtel = 120 für die $\frac{12}{8}$ -Arie „Wie starb die Heldin so vergnügt!“. Sein Vermerk, der Rhythmus müsse „immer gut articulirt und frisch, nie sentimental“ sein, hätte sich genauso gut auf den Mittelsatz von BWV 1060 beziehen können.

Notenbeispiel 5: Johann Sebastian Bach, *Suite (Ouvverture)* D-Dur BWV 1068, Partitur Regers, *Air*, T. 1–4 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4594/VN1080).

3. Orchesterbesetzung

In Meiningen musizierte Reger mit einem kleinen Streicherchor, meistens beschränkt auf 10 erste, 8 zweite Geigen und je 4 Bratschen, Celli und Bässe. Wie seine Vorgänger bemühte er sich mit nur bescheidenem Erfolg, diese Besetzung zu erweitern. Für den intimen Charakter Bach'scher Musik in Regers Interpretation aber wird sich das Orchester beinahe ideal geeignet haben. Zweifellos wurden Werke von Bach teilweise deswegen regelmäßig ins Programm der Hofkapelle mit hineingenommen. Wie Regers Partitur des bekannten *Airs* aus der *Ouvverture* D-Dur BWV 1068 vermuten lässt, wurde der Klangkörper in besonders expressiven Sätzen noch weiter reduziert (s. Notenbeispiel 5).

Hier gibt ein Bleistiftvermerk auf der linken Seite eine Kleinbesetzung von kammermusikalischem Charakter an: 3 erste, 2 (3?) zweite Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli und 1 Kontrabass. Auffallend in den Takten 3 und 4 ist das Ausfüllen des Satzes durch die zweiten Geigen, gewissermaßen um den Mangel eines Continuo auszugleichen. Ebenfalls charakteristisch für die Klangästhetik der Hofkapelle ist die feinsinnige Abstufung der dynamischen Skala im Bereich des piano (*p* – *pp* – *ppp*), eine Auffassung, die dem berühmten „Meininger pianissimo“ aus der Zeit Bülows ebenso zugrunde liegt wie Regers subtile Klavieranschlag.

In diesem Zusammenhang ist das Wolfrum-Exemplar des c-Moll-*Doppelkonzerts* lehrreich. Eine Bleistifteintragung auf der Titelseite weist auf zwei Besetzungsmöglichkeiten hin: 7–6–4–5 (später gestrichen) und 13–11–7–9. Auf der ersten Seite steht eine dritte Möglichkeit: 4–4–3–6.



Notenbeispiel 6: Johann Sebastian Bach, *Doppelkonzert* C-Dur BWV 1061, Partitur Reger, 1. Satz, T. 21–24 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4590/VN1096).

Diese Besetzungsanweisungen entsprechen natürlich nicht der vollen Streicherbesetzung des Gewandhausorchesters, auch nicht der des Berliner Blüthnerorchesters. Mit Letzterem brachten Reger und Wolfrum unter Leitung von Hermann Abendroth im Frühjahr 1915 dieses Werk zu Gehör. Wenn die hier vermerkten Besetzungen auf Konzerte in Berlin oder Leipzig zurückzuführen sind, müsste es sich um einen reduzierten Klangkörper gehandelt haben. Dass eine solcherart kammermusikalische Auffassung von klanglicher Transparenz ein Beispiel davon, „wie wir Bach spielen“, darstellt, liegt auf der Hand.

4. Phrasierung und Artikulation

Nach Absolvierung seines Studiums bei Riemann distanzierte sich Reger von der pedantischen Strenge des Riemann'schen Phrasierungssystems, wonach die gesamte Musikkultur grundsätzlich in jambischen oder auftaktigen Figuren erfasst wird. Wie die Eintragungen in den Meininger Partituren ahnen lassen, ging Reger mit Bachs Musik in diesem

Punkt undoktrinär um: Vielmehr lässt er kontrapunktierende, auftaktig und volltaktig konzipierte Motive lebendig miteinander kontrastieren.

Im ersten Satz des *Doppelkonzerts* C-Dur BWV 1061 z. B. verbindet Reger eine trochäische Gliederung in der linken Hand mit einer jambischen in der rechten „(n o n s t a c c a t o!).“ Auf einer dritten Gestaltungsebene erscheinen dann die volltaktigen Crescendo- und Descrescendogabeln (s. Notenbeispiel 6). Hier könnte man an gewisse Stellen in Regers Orgelwerken denken, wie an die zweite Fuge der *Fantasie und Fuge d-moll* op. 135 b, wo ein ähnlich detailliertes Herausarbeiten des Satzes gefordert wird. Bei solchen Stellen geht es nicht nur um strukturelle Transparenz, sondern auch um kleingliedrige Kontrastwirkungen im polyphonen Gewebe.

Eben wurde bereits auf die Hauptzüge des Reger'schen Klavierspiels hingewiesen, das von Zeitzeugen als weich oder feminin oder sogar „cembaloartig“ empfunden wurde. Wie sich aus dem letzten Beispiel herauslesen lässt, scheinen Regers Artikulationsangaben zu Bachs Musik von dem schwerfälligen Eindruck des Notenbilds in seinen eigenen Werken weit entfernt zu sein. Ein bemerkenswerter Parallellfall zwischen Regers Bach-Auffassung und dem Stil eigener Kompositionen (insbesondere des Spätwerks) besteht darin, dass der polyphone Satz äußerst differenziert behandelt wird, indem die eine Linie in den Schatten gestellt, die andere ans Licht gezogen wird. Ebenfalls in diesem Zusammenhang ist Regers Vorliebe zu verstehen, die Motive eines Fugenthemas durch dynamische Abstufung voneinander zu unterscheiden und dadurch klanglich herauszuheben. Ein gutes Beispiel: Man vergleiche das Fugenthema aus dem 3. Satz des *Doppelkonzerts* C-Dur BWV 1061 in Regers Auffassung mit den ersten Takten des Schlusssatzes (Fuge) des Es-Dur-Streichquartetts op. 109 (s. Notenbeispiel 7a/7b).

Im ersten Beispiel will Reger Kopf- und Nebenmotive gewissermaßen als dynamisch kontrastierende Charaktere einander gegenübersetzen, sodass – wenn der Vorstellungskraft freier Raum gelassen wird – etwa ein stabiles *f* mit einem in sich bewegten *meno f* (mit Gabeln versehen) kommuniziert. Ein ähnliches und sogar gesteigertes Bild entnehmen wir der Fuge des Es-Dur-Quartetts, wo eine dreiteilige dynamische Abstufung – *mf-p-pp* (*non crescendo*), unterbrochen durch den charakteristisch humorvollen ‚Ausbruch‘ (Es) am Ende des vierten Takts – dem



Notenbeispiel 7a: Johann Sebastian Bach, *Doppelkonzert* C-Dur BWV 1061, Partitur Regers, 3. Satz, T. 1–5 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, ebd.).

Allegro con grazia e con spirito (♩ = 88–102)
sempre grazioso

Notenbeispiel 7b: Max Reger, *Streichquartett* Es-Dur op. 109, 4. Satz, T. 1–5 (Violine 1).

The image shows the first five measures of the fourth movement of Max Reger's *Streichquartett* in E major, op. 109, for Violin I. The tempo is *Allegro con grazia e con spirito* (♩ = 88–102) and the character is *sempre grazioso*. The score is in 3/4 time and features a melody with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked *mf*, *p*, *pp*, and *sf*. The phrase *marcato il tema* appears in measure 4.

Notenbeispiel 7b: Max Reger, *Streichquartett* Es-Dur op. 109, 4. Satz, T. 1–5 (Violine 1).

musikalischen Geschehen das Gepräge gibt. Um mit Walter Fischer zu sprechen, könnte man tatsächlich die Angaben Regers in seinem Opus 109 – „Allegro con grazia e con spirito (Viertel = 88–102)“ – auf

Bachs C-Dur-Fuge BWV 1061 übertragen.¹⁹ In den Orgelfugen Regers darf nach meiner Ansicht äußerst phantasievoll mit diesen dynamischen Gestaltungsprinzipien experimentiert werden, auch da, wo keine solchen Nuancierungen von Reger selbst vorgeschrieben werden. Ein treffendes Beispiel hierfür wäre das erste Fugenthema der *Symphonischen Fantasie und Fuge* op. 57.

Besonders hinsichtlich der Artikulation unterscheiden sich Regers veröffentlichte Bach-Ausgaben von jenen Partituren, deren er sich in den Proben und Aufführungen in Meiningen und anderswo bediente. In diesem Rahmen sollte keineswegs ein Vergleich zwischen diesen beiden Quellenbeständen erfolgen – der auf jeden Fall nicht nur die hier besprochenen Ausgaben von 1915, sondern z. B. auch die von Reger bereits in den Jahren 1905 bis 1907 herausgegebenen vierhändigen Klavierbearbeitungen der *Brandenburgischen Konzerte* und der *Orchestersuiten* in Betracht ziehen müsste.

Hier nur ein einziges Beispiel einer solchen Diskrepanz aus dem ersten Satz der *Suite* h-Moll BWV 1067, wo das Fugenthema in Regers persönlichem Exemplar (s. Notenbeispiel 8a) eine ausdrücklich auftaktige Gestaltung aufweist, wohingegen diese in der gedruckten Fassung (s. Notenbeispiel 8b) fehlt. (Es ist auch zu bemerken, dass Reger in seinem Aufführungsexemplar die Wiederholung ausfallen lässt.²⁰)

¹⁹ Man sollte sich daran erinnern, dass Wolfrum für den letzten Satz in BWV 1060, einen Allegrosatz im $\frac{2}{4}$ -Takt mit ähnlichem Charakter, das Tempo Viertel = 92 angab. Um einen weiteren Vergleich in dieser Hinsicht anzustellen, könnten verschiedene Reger-Werke einbezogen werden: die Fugen zu den Hiller- und Mozartvariationen opp. 100 bzw. 132, das Quartett in g-Moll op. 54 Nr. 1, die Orgelwerke op. 40 Nr. 1 und op. 127 usw.

²⁰ Bezüglich der Frage von Kürzungen ist Regers Exemplar der *Goldberg-Variationen* BWV 988 in der Rheinberger-Ausgabe instruktiv. Dort wurden von den 30 Variationen 15 gestrichen – was wohl so zu deuten ist, dass bei Aufführungen je verschiedene Variationen weggelassen wurden. Solche Kürzungen mögen eine Reaktion auf die eher negative Einstellung darstellen, wie sie z. B. in einer Kritik zu lesen ist, die von einer Aufführung des Werks durch Reger und Wolfrum am 16. Dezember 1912 in Konstanz berichtet: „Eine Stunde lang Variationen über dasselbe Thema anhören, verlangt selbst von dem Geübten alle Energie. Und so ging manche Schönheit Bach'scher Hochkunst in dem zu Viel verloren.“ Vgl. *Konstanzer Nachrichten*, 18. Dezember 1912, Autorenkürzel „ee“, wiedergegeben in: Schreiber, wie Anm. 10, S. 329.



Notenbeispiel 8a: Johann Sebastian Bach, *Suite (Ouvverture)* h-Moll, Partitur Regers, 1. Satz, T. 18–30 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4595/VN1081).

Zum Schluss kommen wir zusammenfassend zurück auf die Frage von Regers Bach-Interpretationen als „Eigenpropaganda“, als „Allegorie auf das eigene Werk“, als „Reger in Bach’schen Noten“, kurz gesagt: als Spiegel seines musikalischen Denkens. Wenn wir Walter Fischers Vortrag über die Orgelwerke näher betrachten, so bemerken wir, dass vieles, was dort zu einem vernünftigen Reger-Spiel gerechnet wird, mit den Hauptzügen der Bach-Interpretation Regers übereinstimmt: Einfachheit und Klarheit in der Registrierpraxis; das Vermeiden von übertriebenen Tempi in beiden Richtungen; vor allem ein gewissenhaftes Ausarbeiten der Phrasierung, die wie bei Bach ein manchmal dichtes Stimmengeflecht ‚durchhörbar‘ machen soll – und das alles im Dienste des musikalischen Gedankens. Laut Zeitzeugen zielte der Meininger Kapellmeister Reger durch seine Arbeitsmethode in den Proben und in seinen Aufführungen zum Teil auf eine ‚klingende Analyse‘, auf eine tiefgreifende Identifikation mit den Hauptgedanken der Werke hin, die in muster-gültiger Klarheit seziert und dem Publikum vorgeführt werden sollten,

Einiges über Max Regers Bach-Spiel

The image shows a musical score for Max Reger's arrangement of J.S. Bach's Suite (Overture) in D minor, first movement. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. It includes dynamic markings such as 'sempre ff', 'pp', 'poco marc.', and 'grazioso'. The tempo is marked 'Allegro.' and the key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 19. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 8b: Johann Sebastian Bach, *Suite (Ouverture)* h-Moll in der Reger-Ausgabe, 1. Satz, T. 19–30 (Max-Reger-Archiv, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI4596/VN1082).

ohne dabei den Eindruck akademischer Starre zu erwecken. Zumindest in Regers letzten Jahren galt diese ästhetische Einstellung – und nicht etwa die schwulstige Pompösität undurchdringlicher Orgelklangmassen oder die konventionelle Virtuosität oder auch das stereotypische ‚Zuviel‘, welches mit dem Namen des Komponisten Reger oft gleichgesetzt wird – als Hauptcharakteristikum des Aufführungsstils Regers, auch bezüglich seiner eigenen Werke. Es steht außer Frage, dass Reger im Gesamtphänomen Bach ein Spiegelbild seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit, ja seiner ganzen Lebensaufgabe zu erblicken glaubte.